

cannes 2002

simon popek

elitizem digitalne eksploatacije

Priprave na canneski filmski festival se ponavadi začnejo z objavo uradnega programa konec aprila. Že enajst let, odkar maja obiskujem Azurno obalo, se v konkurenci za nagrade skoraj izključno znajdejo "običajni osumljenci", festivalski tigri, ki jih je lansiral bodisi Cannes bodisi kateri drug pomembnejši festival. Kar pomeni, da nas načeloma nič ne more presenetiti. V tekmovalni sekciji se nikdar ne znajdejo pretirano eksperimentalni, nasilni ali politično nekorektni filmi. O dokumentarjih že desetletja ni ne duha ne sluha, skratka, v Cannes greš, da do nagrad pospremiš preverjeno, že videno, prave filme pa odkrivaš v stranskih sekcijah.

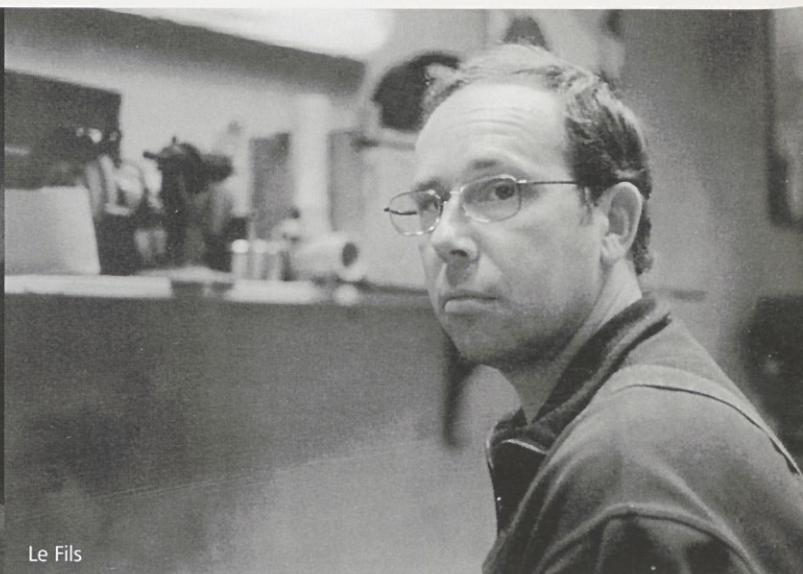
Letos je francosko riviero nekaj pretreslo, vsa uveljavljena pravila so bila namreč postavljena na glavo; prvič po skoraj pol stoletja je tekmoval dokumentarec (Moorov *Bowling For Columbine*), v konkurenci pa se je znašel ultra nasilni *Irréversible* Gasparja Noéja. Desetletje nazaj so bila Tarantinovim *Mestnim psom*, ki so proti Noéjevi brutalni eskapadi videti kot melodrama Douglasa Sirka, vrata konkurence avtomatsko zaprta, čeprav je vnaprej veljal za odličen film. Najpomembnejši premik je letošnji canneski festival brez dvoma izvedel z agresivno promocijo digitalnega filma, v reproduktivnem smislu, seveda. Dogmini filmi so bili štiri leta nazaj predvajani s klasičnega, 35mm nosilca, tudi v stranskih programih so se doslej že našli filmi, digitalni po duši, ki pa so jih morali zavoljo inferiornih tehničnih zmožnosti za javno eksploatacijo prenesti na klasični filmski trak. V eksperimentalnih sekcijah manjših (in progresivnejših) festivalov (rotterdamski program *Exploding Cinema* je lep primer) že vrsto let vrtijo video in digitalne filme z originalnih nosilcev, vendar je šlo vedno za – tehnično gledano – manj kvalitetne projekcije, predvsem pa za filmske eksperimente za najožjo ciljno publiko.

V Cannesu leta 2002 je digitalna projekcija digitalno posnetega filma prvič prestopila v mainstream in se enakovredno kosala z "zastarelo" tehnologijo, ki jo George Lucas že pošilja v tehniške muzeje in med kinotečne memorabilije. Vendar bo, ironično in paradoksalno hkrati, prav zastarela tehnologija očitno še vrsto let kreirala metodologijo komercialne eksploatacije, ponudbe in povpraševanja, in prav slednje (profitabilnost) bo odločalo o usodi digitalnega predvajanja filmov. Lucas je za drugi del *Vojne zvezd* pompozno napovedoval, da ga bo posnel na digitalnem formatu in tudi predvajal z digitalnega nosilca. Prvi korak mu je uspel, drugi mu je skoraj v celoti spodletel, saj ta trenutek v

ZDA obstaja le osemdeset kino dvoran, sposobnih kvalitetnega predvajanja z digitalnega nosilca, kar je za komercialni status filma, ki običajno starta na 4.000 in več kopijah hkrati, zanemarljiva številka. Trenutni elitizem digitalne eksploatacije smo čutili tudi v Cannesu, saj so bili lahko trije digitalni filmi v uradnem programu (Lucasova *Vojna zvezd*, Kiarostamijev *10 in Russian Ark* Sokurovova) z izvirnega nosilca predvajani le na gala projekciji v Grand Theatre Lumière, medtem ko so jih v ostalih dvorinah, kjer se med drugim odvijajo novinarske projekcije, predvajali s filmskega traku. Tu pa se pojavlja resen konceptualen problem, vsaj kar se tiče Sokurovovega filma, 96-minutnega neprekinjenega *travellinga* po peterburškem Ermitažu. Prvi kinematografski celovečerec na svetu, posnet v enem samem kadru, s predvajanjem na filmskem traku, kjer ga vsakih dvajset minut prekine grozljivo moteč rez ob menjavi kolotov, izgubi dobršen del svojega pomena – in estetske vrednosti –, zato me je presenetila odločitev Sokurova, znanega po dlakocepskih zahtevah in tehnični perfekciji, da je sploh dovolil prenos na filmski trak in tovrstno predvajanje. Kiarostami ima z neprilagojenimi dvoranami še najmanj težav; tudi on je pred tremi leti napovedal, da bo snemal le še na digitalni format – in obljubo zaenkrat drži. Po lanskem dokumentarcu *A.B.C. Africa* je letos predstavil prvi "igrani" film *10*, s katerim predstavlja povsem nasproten pol izražanja. Tako intimnega, minimalističnega umetnikovega pogleda v mainstreamu, ki mu Kiarostami vendarle pripada, zlepa ne boste našli; v filmu, ki se v celoti odvije v avtomobilu in opozarja na status ženske v sodobni iranski družbi, je Kiarostami zavestno in povsem namenoma izničil vsakršen režijski vpliv. *10* vsebuje zgolj dva rakurza kamere, dva pogleda; prvi je fokusiran na voznico in "junakinjo" filma, drugi na njene sopotnike, ki se na sedežu izmenjujejo za potrebe vsake od desetih epizod. S tem se konceptualni krog treh digitalnih filmov idealno zaključí. Če je Cannesu spodletelo pri tehnološki promociji "digitalnega v mainstreamu" (tehnična nepopolnost večine dvoran), so trije filmi v najboljši možni maniri predstavili tri različne koncepte, ki jih ponuja digitalna prihodnost: tehnično perfekcijo in brezmejno vizualno igranje za potrebe komercialnega kina (Lucas) ter demonstracijo avtorjevih pozitivnih ekscesov za potrebe sublimnega, "visoko umetniškega" filma na eni strani art produkcije (Sokurov) in primer intimnega, "žepnega" filma (Kiarostami) na drugi.



Man Without a Past



Le Fils

man without a past

Mies vailla menneisyyttä

Finska **režija** Aki Kaurismäki

Veliko veselje je spremljati finskega veterana, kako trmasto vztraja pri svoji prepoznavni proletarski tematiki, hkrati pa vedno poišče nov način, da gledalca animira in mu klasičen kaurismäkijevski material podari na svojstven način. *Mož brez preteklosti* vsebuje Finčeve stalnice: socialnega deklasiranca, življenjsko prelomnico, na kateri se znajde, nov začetek, ki ga poganja ljubezensko razmerje, široko paleto posebnosti, izgubljene posameznike, ki niso izgubili svoje humanosti; ta se kristalizira tudi s humorjem, ne kot bég iz krize, temveč kot ilustracija karakterja in trdnih etičnih norm. *Moža brez preteklosti* lahko gledamo kot kriminalko, film z uganko, socialno dramo, trpko komedijo oziroma "žalostno burlesko" ali melodramo, najbolje pa kar kot vse naštet; takrat je Kaurismäki namreč najboljši.

Moški (Markku Peltola) pride v Mesto in že prvi večer ga trije neznanci oropajo in hudo pretepejo. V bolnišnici ugotovi, da je izgubil spomin, dokumente so mu ukradli, zato se odpravi v pristanišče, kjer bi rad našel delo. Enako revni in osamljeni ljudje mu pomagajo najti zatočišče. V razsuti baraki si Moški uredi zasilno bivališče, pripelje in usposobi odvrženi *juke-box* ter prične kompletirati zbirko rokenrol in blues plošč. Spozna Irmo (Kati Outinen, nagrajenka za najboljšo žensko vlogo), pripadnico dobrodelne organizacije, ter ustanovi glasbeno skupino, ki ob večerih zabava delavce. Čez čas Moški spozna, da je bil nekoč poročen.

Aki v najboljšem filmu letošnjega canneskega festivala nadaljuje trilogijo o nezaposlenih (začel jo je z *Daleč potujejo oblaki*, 1996). Film prinaša avdio-vizualne konstante finskega analitika proletarskega življenja: rokenrol ikonografijo in minimalistično sceno, manjša novost je morda le topla, izredno barvita "fifties" fotografija Tima Salminena, ki daje filmu poseben šarm. Film bi lahko naslovili tudi *Mož brez obraza*, saj Moški, ki ga neznanci na začetku filma pretepejo, ves film išče svojo identiteto.

Za finsko družbo, institucije in policijo uradno sploh ne obstaja, je "nevidni človek", kar lepo ilustrira režiserjevo žuganje trenutni evropski družbi tehnokratov in kvazi-liberalcev, ki ne prepoznajo – in priznajo – revnega sloja. Film, ki v estetskem pogledu evocira obdobje evropskega modernizma in klasičnega ameriškega filma, dobi s tem potrebno spiritualno dimenzijo. Izredno delo zrelega režiserja, trenutno verjetno največjega evropskega cineasta.

le fils

Sin

Belgija/Francija **režija** Luc & Jean-Pierre Dardenne

Olivier je ločen moški, nadzornik v lesnem obratu. Nekega dne ga pošteno zmede prihod novega pripravnika, mladega Francisa. Zdi se, da je Olivier obseden z njegovo prisotnostjo, saj opreza za njim, preverja njegove papirje in omarico v slačilnici. Potem izvemo, da je Francis pred leti po nesreči ubil njegovega sina. Olivierjeva nekdanja žena bi se mu rada maščevala, sam pa bi ga rad predvsem spoznal, zato postane njegov tutor in ga vpeljuje v skrivnosti dela z lesom.

Brata Dardenne po presenetljivi palmi za *Rosetto* (1999) ostajata v svetu belgijskih delavcev in njihovih usodnih razmerij. Tema pričujočega filma je seveda razmerje med maščevanjem in odpuščanjem, največja kvaliteta *Sina* pa je skorajda žanrsko obravnavanje problema, saj se na trenutke zdi, da smo priča trilerju. Brata Dardenne s prelaganjem razkritja identitete mladega Francisa najprej ustvarita suspenz, ki ga potencira še "identiteta" oziroma usmerjenost Olivierja, saj nas v nekem trenutku skorajda prepričata v njegov homoseksualni interes. Nato vpeljeta dilemo oziroma vprašanje, kako bosta starša reagirala (maščevanje ali odpuščanje), ko pa Olivier fantu razkrije, da je on oče ubitega fanta, smo priča še preprosti, a izredno učinkoviti "akcijski" sekvenci v sušilnici lesa. Krasen film o katarzi zlomljenega posameznika, ki najde v povzročitelju lastne mizerije "nadmestnega sina". Brata Dardenne nikakor ne moralizirata, nenazadnje lahko Olivierjevo usodo gledamo tudi kot zgleden primer profesionalizma, saj Olivier v svoji delavnici med drugim izobražuje delikvente, povratnike iz popravne doma. Proces "uvajanja" pa v Olivierjevem obnašanju vendarle dobiva vse bolj humanistično noto, pred nami se namreč izriše eno najlepših razmerij med "očetom" in "sinom".

10

Iran/Francija **režija** Abbas Kiarostami

Deset sekvenc prikazuje položaj žensk v sodobnem Iranu. Mania je mlada mati, ravnokar se je ločila od svojega moža. Sedemletni sin ji ne more odpustiti, da je očeta zapustila, je želela zaživeti z drugim moškim. Mania se vozi z avtomobilom po mestnih ulicah; ves film se odvija v kabini avtomobila, kjer se kot sopotniki izmenjujejo njen sin, prijateljica, ki jo je ravnokar zapustil fant, prostitutka, ki je v avto vstopila misleč, da gre za stranko, starka na poti na molitev. Pogovor z vsemi se giblje okrog aktualnega ženskega vprašanja, najbolj čustveni pa so prizori z Manijinim sinom, s katerim se očitno vse bolj oddaljuje; vsakič, ko vstopi v avto (namenjene so mu tri



Russian Ark

epizode), si imata manj za povedati, Mania vse bolj funkcionira zgolj kot sinova taksistka. Presenetljivo, toda bolj ko si je s sopotniki tuja, kvalitetnejši je dialog, denimo s prostitutko, ki govori o neosebni modernih razmerij in zakonov, ki da so enako lažni kot "razmerja" med njo in strankami. Mania je na drugi strani zagovornica osebne sreče, ki naj bi bila predpogoj za pošteno in zadovoljivo razmerje, kar skuša razložiti tudi svojemu sinu. Kiarostami z doslej najbolj minimalističnim pristopom raziskuje meje novega digitalnega medija; ves film se odvija v avtomobilu, vsi kadri so posneti iz dveh, vedno istih rakurzov. Kameri, ki sta fiksirani nad volanom, snemata voznico in sovoznike. Ta skrajni minimalizem Kiarostami razlaga z vlogo avtomobilske kabine, ki se kot osrednji prostor dogajanja pojavi v večini njegovih zadnjih filmov (*In življenje teče dalje*, 1992; *Okus češnje*, 1997; *Veter nas bo odnesel s seboj*, 1999). Za Kiarostamija je kabina življenjski prostor, njegova pisarna, svet, v katerem razmišlja in pripravlja svoje projekte. Tako je govoril na novinarski konferenci. Da bi govoril o iranski družbi in vlogi zapostavljene ženske – kar je novost v njegovem opusu, ženske so bile pri njem običajno odrinjene oziroma manj pomembne –, mu ni treba izstopiti, ker pridejo vse informacije k njemu. *10* je konceptualno in inovativno delo z veliko emocijami, film, ki do (minimalističnih) skrajnosti izkoristi možnosti novega, digitalnega medija.

russian ark

Rusija/Nemčija **režija** Aleksandr Sokurov
Sokurovov film je predvsem tehnični in logistični presežek brez primere v zgodovini filma. Prvič je celovečerni film – 96 minut! – v celoti posnet v enem kadru; Sokurov nas s posebej prirejenim *steadicamom* (film so snemali na prenosni računalniški disk, le ta je zagotavljal primerno kvaliteto) popelje skozi prostore sanktpeterburškega muzeja Ermitaž. Potovanje traja 1500 metrov in obsega vse kotičke slovitega muzeja. Deloma umetniška ekspertiza deloma fikijska satira na rusko zgodovino (in sedanost) nas popelje skozi različna obdobja turbulentne ruske zgodovine, od 18. stoletja do časa pred boljševiško revolucijo. V filmu srečamo številne osebnosti iz ruske zgodovine: Peter Veliki prebija svojega generala; Katarina Velika med vajo za uprizoritev lastne drame išče miren kotiček za sprostitev; družina poslednjega carja v miru večerja in se ne ozira na prihajajočo revolucijo; stotinja aristokratov iz cele Evrope pleše valček na zadnjem velikem cesarskem plesu leta 1913. Skozi film nas vodita režiserjev glas izza kamere ter cinični, pred kamero vseskozi prisotni francoski diplomat iz 19. stoletja. Vodiča se vseskozi bojujeta na verbalni ravni; medtem ko ima francoski markiz do Rusije in njene zgodovine

ves čas rahlo ironičen odnos, režiser preizprašuje vlogo svoje domovine nekoč in danes.

Za Sokurova je Ermitaž kot barka ruske duše in edino mesto v domovini, kjer sta umetniška in energetska tradicija združeni v enem. Odtod tudi njegova želja, da bi film posnel v enem samem kadru: ne ker bi hlepel po ustvarjanju nečesa novega – to ga nikoli ni zanimalo –, marveč da bi film lahko dihal, v realnem času. Sokurov pravi, da ima dovolj montaže in manipuliranja, akumuliranja časa, želel je preizkusiti, kako funkcionira umetniško delo v enem samem dihu. K temu je dodal duhovito repliko: *No cut = director's cut*.

bowling for columbine

ZDA režija Michael Moore

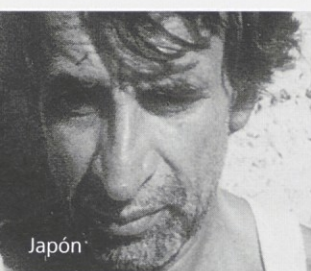
55. izdaja canneskega festivala je uvedla nekatere novosti; po skoraj pol stoletja – vse od Cousteaujevega *Sveta tišine* (*Le monde de silence*, 1956) – se je v tekmovalnem sporedu znašel dokumentarni film. Novi direktor festivala, Thierry Fremaux, je manjšo programsko novost uvedel že lani, ko je Cannes s *Shrekom* v konkurenco za nagrade po dolgem času znova sprejel animacijo. Fremaux vse od lanske inavguracije ni skrival ambicij po programski raznolikosti – in tako se je letos v štirih glavnih sekcijah znašlo neverjetnih osem dokumentarnih filmov, kar je za manifestacijo, ki vendarle stavi na blišč in bankabilna imena, presenetljivo veliko. Med njimi se je v konkurenci znašel kar pravišnji, *Bowling for Columbine* Michaela Moora. Gre za zadnje čase izjemno aktualnega avtorja, režiserja, pisca, kronista in analitika. Michaela Moora kot krutega, a izjemno duhovitega kritika ameriškega vsakdana in načina življenja ne poznajo le bolj razgledani cinefili, temveč vsi, ki se ukvarjajo s sodobno ameriko. Letos februarja so mu končno objavili že pred 11. septembrom napisano (in tiskano) knjigo *Stupid White Men and Other Sorry Excuses for the State of the Nation*, v kateri brez dlake na jeziku komentira Bushevo degenerirano Ameriko in mentalno stanje sonarodnjakov – knjiga je postala presenetljiv bestseller in doživela že 19. ponatis! –, s pričujočim filmom pa gre še korak dlje, saj sesuva eno nacionalnih svetinj, drugi amandma in pravico do nošenja – in uporabe – orožja. "Smo mar narod, ki je nor na orožje, ali smo preprosto samo nori?" je Moorovo osnovno vprašanje, ki ga postavlja vsem razrednim slojem, etničnim skupinam ter medijsko vplivnim ljudem, od televizijskih producentov, ki predvajajo nasilje, do politikov in "aktivistov", apologetov pravice do samooboroževanja tipa Charlton Heston, ki je že leta predsednik ameriškega Združenja za pravico do nošenja orožja (National



Bowling For Columbine



All or Nothing



Japón

Rifle Association). Ustanovili so gaavnega leta 1871, takoj po zakonski prepovedi Ku Klux Klana, s posebnim poudarkom, da imajo pravico do uporabe orožja zgolj belci. Moore je s filmom *Roger and Me* (1989) uveljavil tip satiričnega družbeno-aktualnega dokumentarca, duhovite kritike z distance, ki bistvo problema običajno zadene precej bolje kot neprizadeto dokumentiranje. In tokrat je šel zares do konca, patologijo nasilja in strahu pred nasiljem je razdelal do podrobnosti. Američanom vrže v obraz številne očitke, od tega, da za daleč največje število mrtvih zaradi strelnega orožja (lani so jih našli prek enajst tisoč, v Kanadi pa, denimo, le nekaj deset) nista kriva ne Holivud ne glasbena industrija, temveč mentaliteta nacije in neznanska enostavnost oboroževanja (Moore v neki banki odpre račun, za nagrado si lahko izbere puško repetirko!!) – vse do dejstva, da so si 11. september in druge teroristične tragedije znotraj lastnih meja (npr. Oklahoma City) zavoljo neprestanega vojaškega vmešavanja, motiviranega s strani ekonomskih in političnih interesov, organizirali in financirali kar sami. Film je kakopak strogo subjektivne narave, kar pa mu ne jemlje objektivne referenčnosti.

all or nothing

VB režija Mike Leigh

Zakonca Penny in Phil se po dolgih letih zakona ne razumeta več. Še več, v štiričlanski delavski družini se ne razume nihče. Phil je taksist v privatni firmi, Penny blagajničarka v hipermarketu, hči Rachel dela v domu za ostarele, medtem ko sin Rory vegetira na kavču pred televizorjem. Nič bolje se ne razumejo njihovi sosede, s katerimi se Phil in Penny občasno družita. Provincialno proletarsko življenje ponuja vse prej kot realno perspektivo.

Mike Leigh se po izletu v svet kostumsko-operetnega filma (*Topsy-Turvy*, 1999) vrača v "svoj" svet angleških delavskih četrti. *All or Nothing* ni posebej socialno motiviran film, čeprav je slika brezizhodnega angleškega proletariata kruta kot pri Kenu Loachu. Leighov osnovni interes je tokrat – podobno kot v *Življenje je sladko* (Life is Sweet, 1991) – osredotočen na štiričlansko družino, ki pa na vsakdan še zdaleč ne gleda tako optimistično kot tista izpred desetih let. Humorja, ki bi junake vsaj na trenutke vlekli iz krize, ni več, rutina vsakodnevnih tlake (oče Phil je taksist, mati Penny blagajničarka v hipermarketu, hči dela v domu za ostarele, le nezaposleni in zavaljeni sin vegetira na kavču) ubijajoča – do te mere, da družina skorajda ne komunicira več, če pa že, potem v besednjaku prevladujejo psovke. Letargija je popolna, samozavest na psu, Leigh pa film – pogojno gledano – vendarle sklone optimistično, češ, če ne bo denarja, bomo vsaj solidarni.

japón

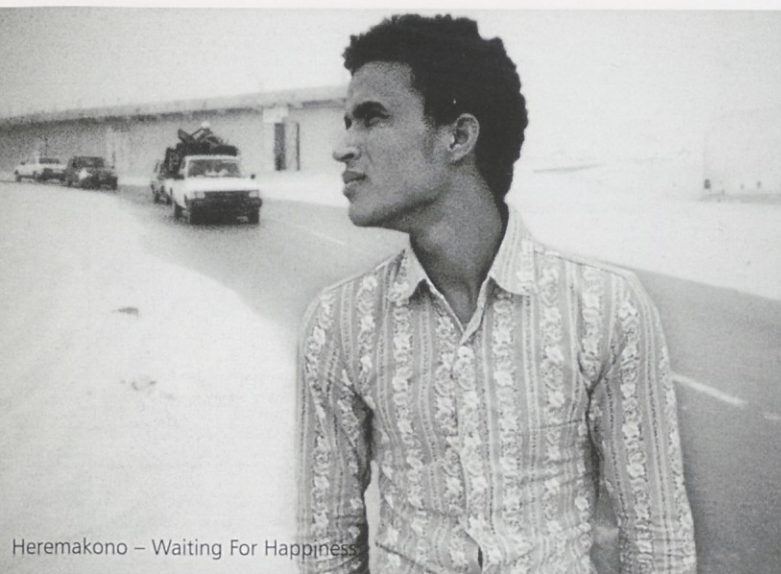
Mehika režija Carlos Reygadas

Ciničen petdesetletnik brez iluzij se iz mesta odpravi v ruralno, težko dostopno mehiško pokrajino, da bi se pripravil na samomor. Po nekaj dneh potovanja se ustali na robu kanjona, v hiši stare, zelo verne Indijanke. Fascinantna pokrajina in energija, ki jo izžareva ženica, v možakarju ponovno zbudita željo po življenju. Kljub navidezni idili pa se mož zapleta v konflikte z domačini iz vasi, zato se odloči, da bo šel počasi naprej. Še prej pa bi rad preživel intimno noč s starko ... Reygadasov prvenec je kot neizbrušen dragulj, kot delo umetnika-primitivca, ki raziskuje meje medija. Vizualno fenomenalno delo (v *cinemascopeu*) ima trenutke mitskih razsežnosti, močan dokumentarističen značaj in prebliske trpkega humorja, zalomi se mu le na koncu, ko prestopi meje realnega in konča v tragični simboliki (vaščani podrejo starkino barako, velike kamnite kubuse naložijo na vlak, sledi železniška nesreča, v kateri razen možakarja, ki ostane na posestvu, vsi umrejo, s starko vred, ipd.). Fascinantno delo, sploh za prvenec, ki pa mu manjka navdih generalne suverenosti.

heremakono – waiting for happiness

Mavretanija/Francija režija Abderrahmane Sissako

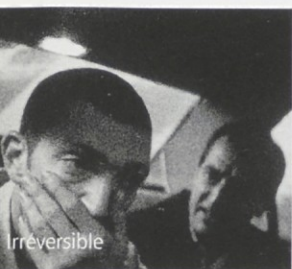
Nouadhibou je mala vasica na mavretanski obali. Tja pride sedemnajstletni Abdallah, da bi na poti na študij v Evropo obiskal svojo mater. Na rodno grudo ga veže bore malo; bolj kot lokalna folklor ga zanimajo zahodnjaški trendi, tamkajšnjega dialekta ne razume, zato se z vaščani ne more sporazumevati. Postane nemi opazovalec običajev in dogodkov, žalosti mlade Nane, petja karaok kitajskega priseljenca, prizadevanj starca, da bi v vasi usposobil električno napeljavo. Zdi se, kot da cela vas čaka na neki čudež, ki ga ni od nikoder. Sissakojev novi film je nova fascinantna freska pozabljenega sveta, podobno kot njegov prejšnji film *Življenje na zemlji* (Life on Earth, 1999). Mešajo se tradicija in napredek, mladost in starost, lokalna folklor in globalni pogledi. Vasica, kjer se znajde Abdallah, je simbol tranzicije, vendar ne tranzicije v smislu bodočega napredka, temveč mesta prehoda med nerazvitim in razvitim svetom, divjino in civilizacijo, vsaj za tiste, ki ga obiščejo; dovolj je fascinantno, da ga občuduje s turističnega vidika, pretirano duhamorno in neperspektivno, da bi ostal. Film brez konkretne naracije poganjajo hipne



Heremakono – Waiting For Happiness



Sweet Sixteen



Irreversible

vinjete, prepoznavni sissakojevski dovtipi, ki segajo od odslikave mavretanske realnosti do trenutkov surrealnega. Perfektno zrežiran film je čista vizualna poezija in otožni krik sveta, ki izginja.

irréversible

Nepovrnljivo

Francija **režija** Gaspar Noé

Noéjev film je bil brez dvoma "talk of the town"; o njem se je govorilo pred festivalom, še preden ga je kdo videl, in po projekciji, ki so jo ljudje trumoma zapuščali že po prvi četrtini. Brutalno nasilje, ki s platna pljuska v prve pol ure, je brez vsakršne primerjave v mainstream filmu, sploh za canneski tekmovalni spored, ki ne slovi ravno po nekonformizmu in ekscentričnosti. *Nepovrnljivo* je bržčas še najbolj ustrezen prevod, čeprav ni dobeseden; film namreč "problematizira" tek časa in nezmožnost popravnega izpita. Kar se je zgodilo, ni moč popraviti. Film se prične tam, kjer se zgodba konča: z obračunom v gejevskem nočnem klubu Rectum, kamor prideta razjarjena Marcus (Vincent Cassel) in Pierre (Albert Dupontel), da bi našla posiljevalca njunega dekleta Alex (Monica Bellucci). Da, njunega. Alex je Pierrova bivša in Marcusova zdajšnja punca, zato sta oba enako emocionalno motivirana. Noé nas potem v desetih sekvencah, vsaka je posneta v enem kadru, popelje do večera taiste noči: kaj se je dogajalo, kaj so se pogovarjali, kako je prišlo do brutalnega posilstva v podhodu – in kako teka časa in dogodkov nič moč ustaviti oziroma obrniti. Noéju so očitali marsikaj; da je otročji, da je sadist in neuravnovešen psihopat – a brez skrbi, te očitke je slišal že ob celovečernem prvencu *Sam proti vsem* (Seul contre tous, 1998). In skoraj prepričan sem, da večina ogorčenih ljudi filma ni videla do konca. Kar namreč sledi uvodnemu crescendo, ki med drugim vsebuje demoliranje glave z gasilskim aparatom in desetminutno posilstvo Monice Bellucci, je potovanje iz pekla v nebesa, na začetek dneva, potovanje, ki "retrospektivno" pojasni in "opraviči" (kakor za koga) dejanja in reakcije naše trojice. Naj se sliši še tako čudno, toda *Nepovrnljivo* je v končni instanci lep ljubezenski film.

sweet sixteen

VB **režija** Ken Loach

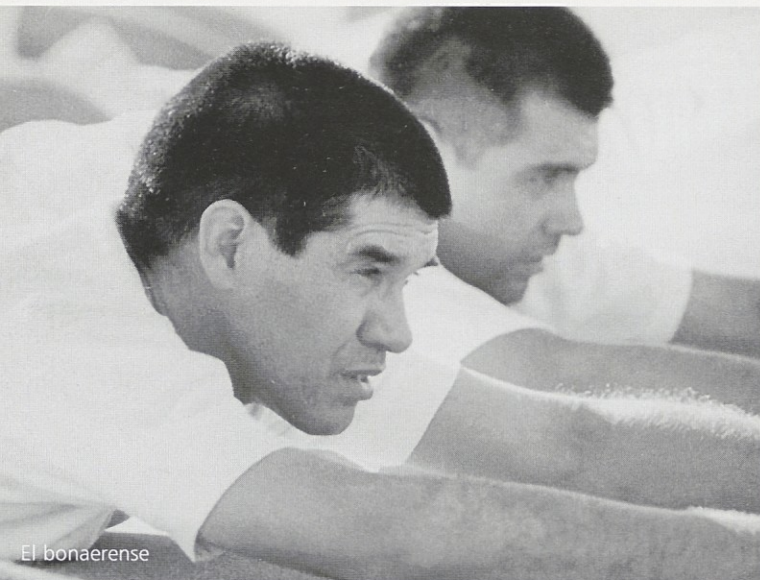
Loach nekako stoji na mestu. Ko se je odrekel političnim temam (*Dežela in svoboda* (Land and Freedom, 1995); *Karlina pesem* (Carla's Song, 1996)), se je zdelo, da se je uspešno vrnil na dobra pota socialno angažiranega filma, kar je v redu. A očitno mu primanjkuje dobrih tem oziroma primernih zgodb. Ideja za

pripoved o mladeniču, ki hoče preveč, se je režiserju porodila še v času snemanja filma *Ime mi je Joe* (My Name is Joe, 1998). Tam je bil delikvent stranski lik, tisti fant, ki ga hoče Joe rešiti iz mafijskih krempljev, zdaj pa je Loach idejo razvil, ga postavil v središče in potopil v podzemlje. Liamova mati je v zaporu. Čez dva meseca naj bi jo izpustili, zato ji hoče sin pripraviti presenečenje. Da ne bi nadaljevala bednega življenja s sumljivim in lažnivim Stanom, bi ji rad kupil prikolico ob morju, v kateri bi družina – mati, Liam in njegova sestra – morda prvič srečno zaživela. Z najboljšim prijateljem Pinballom pričneta po malem preprodajati drogo, kar bi v nekaj mesecih prineslo potreben denar, vendar ju kmalu zanesse v svet organiziranega kriminala. Liam hitro napreduje po lestvici lokalne mafijske tolpe, hkrati pa pozabi na dolgoletnega prijatelja in zaveznika Pinballa. Vse v redu, toda vse preveč smo priča zlizanim floskulam o individualni svobodi in begu iz revščine, navideznemu optimizmu glavnega junaka, nedosegljivi "svetlobi na koncu predora" ter tragičnemu pristanku na dnu (Liam ubije materinega ljubimca Stana, morda celo Pinballa, česar ne vidimo). Gre za korektno delo, vendar se pri Loachu eni in isti motivi vse prevečkrat – in vse predolgo – ponavljajo.

ciudade de deus

Brazilijska **režija** Fernando Meirelles

"Božje mesto" je četrt v Riu de Janeiru, ki so jo zgradili v šestdesetih, z namenom, da bi tam zaživelo varno stanovanjsko naselje, ki pa se je spremenilo v enega najnevarnejših mestnih predelov. Film v prvoosebni off-glasu pripoveduje Fusee, eden redkih mladeničev, ki se ni že v rani mladosti podal v kriminal. Strah pred smrtjo in inteligenca sta ga držala stran od konfliktov, svojo energijo pa je raje usmeril v ustvarjanje, saj se je kmalu začel ukvarjati s fotografijo. Vsemu navkljub se je vedno gibal v središču nasilja, saj so ga s kriminalom družile tako sorodstvene kot prijateljske vezi. Fusee pripoveduje zgodbo od rane mladosti v šestdesetih do obdobja zgodnje zrelosti v osemdesetih, ko je večina znancev in sorodnikov že pomrla, predvsem v oboroženih spopadih ... Južnoameriški filmi se zadnje čase – tudi na krilih uspeha Inarritujeve *Pasje ljubezni* (Amores Perros, 2000) – ukvarjajo s pojavom nasilja v urbanih getih megalopolisov. *Ciudade de deus* je "lep" primer aktualnega naslednika; posnet je v trendovski maniri zrnatega dokumentarnega sloga, je montažno poskočen in igralsko ekspresiven. Le šokantnemu realizmu se nikakor ne more približati, čeprav se trudi na vse kriplje; rezultat je malce monotono naštevanje adolescentnih ekscesov in nasilniškega pretiravanja, medtem ko režiserju na emocionalni ravni povsem spodleti. Spotovska "dinamična" struktura in look pač še ne zadostujeta.



El bonaerense



Spider

marie-jo et ses deux amours

Marie-Jo in njeni ljubezni

Francija **režija** Robert Guédiguian

Eno večjih razočaranj letošnjega festivala je gotovo Guédiguianova ljubezenska drama. Predolg, prenaporen, pretirano afektiran, kljub temu da je pod kožo čutiti režiserjevo globoko ljubezen do junakov. Marie-Jo (Ariane Ascaride) je poročena z gradbenim delavcem Danielom (Jean-Pierre Darrousin), hkrati pa ljubimka kapitana tovarne ladje Marca (Gérard Meylan). Njuna hči prav tako spoznava prve ljubezenske impulze. Marie-Jo je razdvojena; oba moška neskončno ljubi, do te mere, da nekega dne na plaži celo pomisli na samomor (s tem prizorom se film prične). Ko Daniel ljubimca po naključju zaloti, se Marie odloči zapustiti družino in zaživeti z Marcom. A ljubezen do moža jo vedno znova vrača k domu ...

Ko Guédiguian zanemari socialno kritično noto in se loti intimnejših razmerij (podobno kot, denimo, v *Mariusu in Jeannette*, 1997) se izgubi, postane pretirano sentimental in teatralen, še več, usodo svojih junakov skuša dvigniti na raven grške tragedije. Film se prične s citatom iz Dantejeve *Božanske komedije*, kar nedvoumno napoveduje (pre)ambicioznost projekta. Nesporno razočaranje prinaša predvsem razrešitev problema, neskončno nategovanje in teatralnost, ter še posebej zaključna "katarza", udejanjena z (neverjetno patetično izpeljano) utopitvijo moža in žene.

el bonaerense

Argentina **režija** Pablo Trapero

32-letni Zapa je običajen slehernik, ključavničar iz ruralne Argentine. Ko ga šef prosi za "posebno uslugo", jo je prisiljen izpolniti: za šefove pajdaše vlomi v sef. Drugi si napolnijo žepa, Zapi pa grozi zapor. Družinski prijatelj mu ponudi alternativo, pošlje ga v Buenos Aires na trening za posebno enoto policije. Po večmesečnem ponižujočem drilu postane Zapa član "Bonaerensejev", najbolj brutalne in najbolj podkupljive enote argentinske policije. Sedaj bo Zapa določal pravila na cesti ... Trapero se po impresivnem prvencu *Svet žerjavov* (Mundo grua, 1999) vrača s trdim, neizbrušenim filmom, ki se ne osredotoči na socialno plat Argentine, temveč na moralno vest posameznika. Imamo poštenjaka, ki je bil pahnjn v kriminal, pa med "varuhe pravice", da bi ugotovil, da med legaliziranim (policija) in običajnim kriminalom (roparji) ni bistvene razlike. Film odlikujeta iskrena brutalnost in sugestivna fotografija. Preprosto in prepričljivo.

spider

Kanada/VB **režija** David Cronenberg

Clega (Ralph Fiennes), v otroštvu so ga vsi klicali Spider, po dolgih letih izpustijo iz mentalne institucije. Vrne se na svoj nekdanji dom v londonskem East Endu, ki ga zdaj upravlja stroga gospa Wilkinson (Lynn Redgrave). Znana okolica in vonj po preteklosti v Spiderju sprožijo dolgo pozabljene spomine na otroštvo in tragedijo, ki ji je bil priča; še vedno je prepričan, da je njegov oče Bill (Gabriel Byrne), ženskar in pijanec, ubil njegovo mater (Miranda Richardson) in jo zamenjal z njej zelo podobno prostitutko Yvonne (Richardson) ...

Prvo vprašanje: kaj je Cronenberga pritegnilo, da je ekraniziral roman Patricka McGratha in ustvaril dolgočasno "študijo" psihološko nestabilnega posameznika? Drugo vprašanje: kaj bi lahko pritegnilo kateregakoli režiserja v podobno avanturo? Da ne gre za "cronenbergovski" material namreč sploh ni moteč faktor, iritira pa dejstvo, da Cronenberg porabi uro in pol, da bi nazadnje razkril ironično skrivnost, namreč, da oče sploh ni ubil matere, temveč jo je pokončal sin sam, misleč, da gre za prostitutko Yvonne. Ali pač ne? Da bo film dvoumen, možne interpretacije pa številne, postane jasno po petih minutah. Tako je pač v filmih z mentalnimi bolniki; interpretacije so vedno brezmejne, neskončen pa je tudi umirjeni, *artsy* manierizem, s katerim naj bi Cronenberg dokazoval svojo "avtorsko zrelost". Natančna režija in premišljeno kadriranje tule ne pomagata dosti; prištejmo še neznosno momljajočega Ralpa Fiennesa ter zlizan način subjektivnega prikazovanja junakove preteklosti (v *flash-backih* sta običajno v kadru istočasno mladi in "zdajšnji" Spider, slednji je kot opazovalec brez izjeme v ozadju), pa imamo tihega festivalskega favorita.

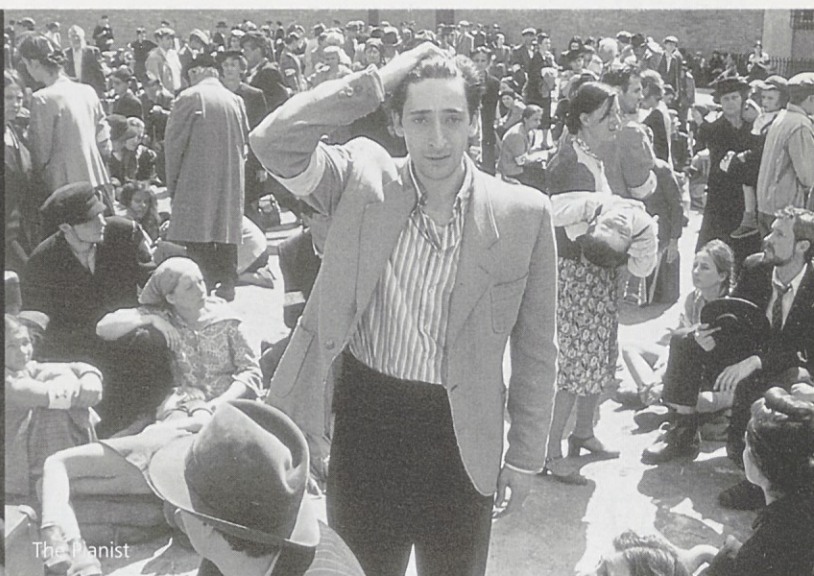
demonlover

Francija **režija** Olivier Assayas

Težko je verjeti, da bi eno vodilnih imen francoske filmske renesanse devetdesetih padlo v brezno banalnosti in absurda, toda zgodilo se je. Olivier Assayas, najbolj cinefilski, "nagledan" in načitan avtor srednje generacije, je naredil grozljivo slab film o kapitalizmu, špekulacijah, globalizaciji ... in virtualni realnosti. Ta je pokopala že prenekaterega avtorja. Diane (Connie Nielsen) dela za francosko multikorporacijo v lasti Henri-Pierre Volfa, ki se poteguje za nakup japonske TokyoAnime, producerske hiše, proizvajalke nove, tridimenzionalne oblike animirane mange in njenih pornografskih verzij. S prevzemom japonske firme bi prevzeli večinski delež na svetovnem trgu, za ekskluzivno pravico distribucije Volfvih novih produktov pa se borita dve podjetji, Mangatronics in Demonlover. V prednosti so slednji,



Demonlover



The Pianist



Ararat

vendar Mangatronics izvaja industrijsko špijonažo, njihova agentka pa je prav Diane; njena naloga je od znotraj torpedirati ponudbo Demonloverja, med drugim z lažnimi linki, ki naj bi jih povezali z ultra nasilnimi in nelegalnimi internet stranmi. A Diane se ne zaveda, da ima svojo vohunsko strategijo tudi Demonlover, predvsem v obliki navidez naivnih uradnikov, kar jo pahne v nevarno pozicijo. Je beg v virtualni svet edini izhod – ali se tam nahaja od samega začetka?

Assayasov cyber-triler v prvi tretjini obeta veliko; priča smo kliničnemu svetu korporacij, hladnih poslovnežev in krute tržne logike, nato pa se film prične nezadržno sesuvati. Virtualna realnost je vedno dober izgovor, da režiser svojo (narativno, logistično) zadrego argumentira zelo preprosto, češ, film je moč interpretirati na tisoč in en način. Film se utaplja v preekspoziranih "virtualnih" sekvencah, futurističnem onaniranju in prostornih interierjih, ki naj bi poudarjali občutek posameznikove stiske; precej manj je preprostih odgovorov, vse več pa absurdnih situacij, zatekanja v irealno in podzavestno, vse skupaj izgublja smisel. Ko se vsega nabere preveč, gledalec enostavno izgubi interes. Mar bi Assayas ostal pri bistvu – prepričljivi zgodbi –, tako pa smo priča tipičnemu filmu s prevelikim proračunom, v katerem se je režiser preprosto izgubil.

ararat

Kanada **režija** Atom Egoyan

Egoyanov življenjski projekt obravnava zamolčani, malo znani holokavst, ki so ga izvajali Turki nad armenskim ljudstvom vse od konca 19. stoletja do časa prve svetovne vojne, ko so na severovzhodu države sistematično pobijali ljudi in uničevali kulturno dediščino. Turki holokavst zanikajo še danes, medtem ko so ga mnoge zahodne države priznale in obsodile. Ararat je gora na ozemlju, kjer so živeli Armenci, in predstavlja simbol njihovega upora. Egoyan svojo življenjsko vizijo tako zakomplicira, da postane – preobložena z nepotrebnimi informacijami, karakterji in simbolizmom – težko gledljiva in neznansko razvlečena, podobno kot na primer *Prah* (Dust, 2001) Milčeta Mančevskega. Grški režiser Saroyan (Charles Aznavour) v Kanadi snema film o pričujočem holokavstu, za svetovalko pa najame zgodovinarico Ani (Arsinée Khanjian); ta je neprestano v konfliktu z dekletom svojega sina Raffija, ki jo obtožuje smrti njenega očeta. Raffi se v drugem časovnem nivoju vrne v Kanado, carinik (Christopher Plummer) na letališču pa med njegovo prtljago najde filmske kolute, ki naj bi vsebovali dokumentarne posnetke, potrebne za dokončanje filma. Dialog med carinikom in Raffijem postane narativni motor filma, prek Raffijeve zgodovinske razlage (in deloma Aninih predavanj)

gledalec dobi informacije o holokavstu, toda film je dodatno tako težko obložen, da poka po šivih. Tu so turški igralec (Elias Koteas), ki pride v ideološki konflikt z Raffijem, pa carinikov sum, da so v kolutih v resnici droge, scenaristove (Eric Bogosian) zablude in historične neadekvatnosti, skratka, film je tako nemogoče zakompliciran, da osnovna ideja – holokavst – izgubi ves smisel in veljavo. Egoyan je z armenskimi koreninami precej lepše opravil v čudovitem *Koledarju* (Calendar, 1993), tole pa je zgolj visokoproračunsko onaniranje in slab izgovor za korigiranje zgodovinskih krivic.

the pianist

VB **režija** Roman Polanski

Varšava 1939. Nadarjeni poljski pianist Wladislaw Szpilman (Adrien Brody), po rodu Žid, igra na državni radijski postaji, ko Nemci napadejo Poljsko. Država hitro kapitulira, Nemci izvajajo vse hujši pritisk na židovsko skupnost. V varšavskem getu se kmalu gnete več kot pol milijona Židov, v nekaj dneh jih Nemci deportirajo v taborišča. Szpilmanu uspe po čudežu ubežati deportaciji, vplivni prijatelji mu pomagajo najti primerno skrivališče.

Razumljivo je, da se je Polanski končno lotil "teme svojega življenja"; del svoje mladosti je namreč v getu preživel tudi sam, poleg tega pa je njegova mati umrla v koncentracijskem taborišču. Manj razumljivi so stereotipni načini, s katerimi se je Polanski lotil ekranizacije resničnega dogodka, ki je bil leta 2000 popisan v romanu Ronalda Harwooda. Film kar razganja od klišejev o okupaciji, metodah nacistične represije in trpljenju Židov, največji nesporazum pa je sama zgodba, ki bi morda zdržala formo enournne teve drame, nikakor pa neznosnih 150 minut. Zlata palma za najboljši film je bila verjetno politično motivirana, kar je v konkurenci z veliko močnejšimi filmi izpadlo vsaj tako smešno kot sklepna katarza Polanskega: pianistu nazadnje pomaga še nacist z moralnim mačkom. •